



Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Letras – IL

Departamento de Teorias Literárias e Literaturas – TEL

DÉBORA RODRIGUES DE ALENCAR – 09/0110811

O PERCURSO DA CRIAÇÃO:

ANÁLISE DE UMA APRENDIZAGEM OU LIVRO DOS PRAZERES.

ORIENTADOR: DR. MARCUS ROGÉRIO SALGADO

BRASÍLIA/DF

1º/2013

DÉBORA RODRIGUES DE ALENCAR – 09/0110811

O PERCURSO DA CRIAÇÃO:
ANÁLISE DE *UMA APRENDIZAGEM OU LIVRO DOS PRAZERES*.

Monografia apresentada ao Departamento de Teorias Literárias e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília com vistas à obtenção do grau de licenciatura em Letras – Língua Portuguesa e respectiva literatura.

Orientador: Dr. Marcus Rogério Salgado

BRASÍLIA/DF

1º/2013

DÉBORA RODRIGUES DE ALENCAR – 09/0110811

O PERCURSO DA CRIAÇÃO:
ANÁLISE DE *UMA APRENDIZAGEM OU LIVRO DOS PRAZERES*.

Monografia apresentada ao Departamento de Teorias Literárias e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília com vistas à obtenção do grau de licenciatura em Letras – Língua Portuguesa e respectiva literatura.

Orientador: Dr. Marcus Rogério Salgado

Data da aprovação:

Marcus Rogério Salgado

Mãe, dedico a senhora, por tudo.

“Nem tudo o que escrevo resulta numa realização, resulta mais numa tentativa. O que também é um prazer. Pois nem em tudo eu quero pegar. Às vezes quero apenas tocar. Depois o que toco às vezes floresce e os outros podem pegar com as duas mãos” (DM, 1999, p. 143)

Sumário

Resumo.....	7
Introdução.....	8
Capítulo 1 - Um romance de fragmentos.....	11
1.1 Fragmentos costurados.....	12
1.2 A crítica genética.....	15
1.3 Análise do romance de fragmentos.....	18
Parte 1.....	19
Parte 2.....	24
Parte 3.....	35
Parte 4.....	41
Capítulo 2 - Um romance de reencenações.....	43
2.1. Um mergulho no romance – a água como fio condutor do romance.....	44
2.1.1 Ulisses: a inversão do mito.....	47
2.1.2. Lóri: sereia, deusa e esposa.....	48
Considerações finais.....	50
Bibliografia.....	51
Anexo.....	53

Resumo

Tenciona-se, no presente trabalho, realizar uma análise do romance *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres* (1969), de Clarice Lispector, por duas distintas vias de acesso ao texto: uma, focada no processo genético de composição do texto e na intratextualidade; e outra, na análise da narrativa e na intertextualidade. Portanto, neste estudo, será traçada uma possível trajetória das fases genéticas que envolveram a composição desse romance, a partir da constatação de que os textos foram reescritos e readaptados. Assim, com aporte da Crítica Genética, as crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*, de 1967 a 1973, que estão reunidas no livro *A descoberta do mundo* (1999), serão tratadas como documentos preparatórios para a criação do romance. Além disso, pretende-se demonstrar que Lispector reconstruiu e ressignificou mitos universais, por meio de diversos intertextos. Por meio desses dois diferentes olhares, tentar-se-á evidenciar que, ao mesmo tempo que Lispector apropriou-se dos próprios textos, reescrevendo-os, apropriou-se de outras histórias, reencenando-as.

PALAVRAS-CHAVE: Crítica genética; Teoria literária; Literatura brasileira.

Introdução

O presente trabalho tenciona realizar uma indagação sobre o procedimento realizado por Clarice Lispector na construção do livro *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres*.

Há seis anos tive meu primeiro contato com essa narrativa e, com o passar do tempo, por ser um dos meus romances favoritos, tornou-se livro de cabeceira. Paulatinamente, ao realizar minhas releituras, fui percebendo uma estranha sensação de *déjà vu*. A princípio, achei que fosse pelas constantes revisitações; depois, ao ler o livro de contos *Felicidade Clandestina*, percebi que o conto *As águas do mundo* possuía um texto muito semelhante com um dos meus fragmentos favoritos do romance.

Movida por curiosidade, após essa constatação procurei em outros livros esse mesmo texto. Realizando uma retomada cronológica, pude observar, então, que, em 1968, esse texto foi publicado no *Jornal do Brasil*, sob o título “O ritual-trecho”. E, logo depois, em 1969, foi publicado como capítulo do romance *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres*, com algumas modificações. Em 1971, reapareceu em *Felicidade Clandestina*, com o título de “As águas do mundo”. Em 1973, voltou para a seção de crônicas do *Jornal* e, por fim, em 1974, com o título de “As águas do mar”, foi publicado no livro de contos *Onde estivestes de noite*.

Enquanto examinava os livros, percebi que surgiram várias outras ocorrências de trechos reescritos e readaptados ao romance. Passei, então, a realizar um levantamento de dados, pesquisando, no romance, fragmentos de crônicas e contos que foram reescritos para sua composição.

Surpreendeu-me o modo como o romance foi escrito, à maneira de uma colcha de retalhos – feito de fragmentos costurados. Destarte, essa curiosidade em entender o processo de escritura de *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres* foi o que me conduziu a escrever sobre um romance que, antes, por considerá-lo tão íntimo, julgava que seria incapaz de realizar um trabalho de cunho acadêmico.

Uma aprendizagem ou livro dos prazeres narra a trajetória da relação amorosa entre Lóri e Ulisses. Ela, professora de ensino primário, recebe mesada dos pais para manter seu padrão de vida. Ele, professor universitário de filosofia. Ambos vivem

sozinhos. Eles se conhecem um dia na rua, ele oferece uma carona para ela, que esperava por um táxi. O enredo é simples, em uma leitura despretentosa passaria apenas por um estereótipo romântico, uma história de amor com final feliz. No entanto, o romance mostra a trajetória da busca pelo autoconhecimento, um processo de aprendizagem para a libertação, e construído de forma inovadora, como veremos adiante.

Isto posto, dividirei o presente trabalho em dois capítulos; embora apresentem distintas vias de acesso ao texto clariceano – um focado na intratextualidade e no processo genético de composição do texto, o outro focado na intertextualidade e na análise da tramagem narrativa –, se complementam de forma simétrica.

No primeiro capítulo, *Um romance de fragmentos*, tentarei traçar uma trajetória possível da criação desse romance, a partir da constatação de que os textos foram reescritos e readaptados. Nessa parte, trabalharei com as crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*, de 1967 a 1973, reunidas no livro *A descoberta do mundo*. Elas serão tratadas como documentos preparatórios, tendo como contribuição a Crítica.

De tal modo, a crítica genética será aqui trabalhada com o princípio apontado por BIASI: “essa abordagem embasa-se na constatação de um fato: o texto definitivo de uma obra literária é, salvo raras exceções, o resultado de uma elaboração progressiva” (BIASI, p. 13). Assim, buscaremos compreender os indícios materiais da formação do romance deixados pela autora, neste caso as crônicas, com a questão da intratextualidade.

No segundo capítulo, *Um romance de reencenações*, procurarei demonstrar que, além da renovação no campo formal, Lispector reconstruiu e ressignificou mitos universais. Tem-se na obra diversos intertextos: Ulisses, por exemplo, aparece como a inversão do herói homérico, visto que, em vez de realizar a viagem, espera pelo retorno da mulher. Já Lori remete à sereia Loreley, da mitologia nórdica, e também como representação de Penélope, Vênus.

Em suma, por meio de dois diferentes olhares, buscaremos observar o romance *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres* como um romance ressignificado: ao mesmo

tempo em que Lispector apropriou-se dos próprios textos, reescrevendo-os, apropriou-se de outras histórias, reencenando-as.

Capítulo 1

Um romance de fragmentos

O processo de escrever é feito de erros – a maioria essenciais – de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era “nada” era o próprio assustador contato com a tessitura de viver – e esse instante de reconhecimento, esse mergulhar anônimo na tessitura anônima, esse instante de recolhimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com inocência, com a inocência de que se é feito. O processo de escrever é difícil? Mas é como chamar de difícil o modo extremamente caprichoso e natural como uma flor é feita. (DM, 1999, p. 445-446)

1.1 Fragmentos costurados

Ao ler as obras de Clarice Lispector é possível verificar algumas características bem particulares de seu estilo. O enredo não é primordial, uma vez que se busca alcançar as características psicológicas profundas das personagens. As ações são mínimas, o que faz a sua obra ser caracterizada como introspectiva. Assim, há predominância do tempo psicológico, onde as narrativas, geralmente, iniciam e terminam de forma indeterminada. E o espaço exterior serve como simples pano de fundo, considerando que o espaço interior (íntimo) das personagens é que assume relevância nas obras.

Logo, o romance *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres*, de Clarice Lispector, publicado em 1969, traz, também, essas particularidades comuns a sua obra. Narra a trajetória do relacionamento entre Lóri, professora do ensino primário e Ulisses, professor universitário de filosofia. No entanto, o enredo possui poucos acontecimentos, e serve de plano de fundo para os diversos questionamentos ontológicos que objetivam a busca da identidade e do autoconhecimento das personagens. Aqui, elas pouco agem, os diálogos só ganham força ao final da narrativa, que faz deste um traço atípico. O tempo não tem uma marcação definida, e só é determinado em algumas situações de grande dimensão dos sentimentos e, mesmo assim, de forma imprecisa. O espaço, Rio de Janeiro, aparece de forma secundária, ganhando destaque apenas com o mar, pois o que predominam são os espaços íntimos.

É interessante ressaltar que Lispector, em sua crônica “Ficção ou não”, fala um pouco sobre sua visão do que seria um romance. E ao tratar desse assunto, ela fala de si como leitora e como escritora:

“Sei que o romance se faria muito mais romance de concepção clássica se eu o tornasse mais atraente, com a descrição de alguma das coisas que emolduram uma vida, um romance, um personagem, etc. Mas exatamente o que eu não quero é a moldura. Tornar um livro atraente é um truque perfeitamente legítimo. Prefiro, no entanto, escrever com o mínimo de truques. Para as minhas leituras prefiro o atraente, pois me cansa menos, exige menos de mim como leitora, pede pouco de mim como participação íntima. Mas para escrever quero prescindir de tudo que eu puder prescindir: para quem escreve essa experiência vale a pena. (...) Em romances onde a trajetória interior do personagem mal é abordada, o romance recebe o nome do social ou de aventuras ou do que quiserem. Que para outro tipo de

romance se dê um outro epíteto, chamando-o de “romance de...”.
Enfim, problema apenas de classificação.” (DM, 1999,p. 271)

Neste fragmento de crônica, Clarice trata da sua visão do romance retomando a escritura de *A paixão segundo GH*, que se trata de uma obra extremamente introspectiva e sem moldura, como ela mesma especifica. E, apesar de *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres* apresentar uma moldura estereotipada, a relação de um casal, como truque para atrair o leitor a uma leitura menos cansativa, temos um texto que exige uma participação íntima. E a utilização da moldura, neste caso, não leva a uma má abordagem da trajetória interior da personagem, pelo contrário, pois esse romance traz, como principal motivo, o percurso interior de autoconhecimento. No entanto, para um leitor ingênuo, a moldura pode ser facilmente percebida como o propósito da obra.

Além disso, como ressalta Viana (1998), suas obras são marcadas por uma intensa experimentação da estrutura da narrativa. E no presente trabalho, buscaremos analisar algumas dessas renovações, que serão vistas tanto do ponto de vista formal quanto material.

Vale ressaltar, ainda, que, ao iniciar *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres*, Clarice lança uma nota inicial: “Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele é muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou mais forte que eu” (Lispector, 1998, p. 9). De tal maneira, podemos deduzir que essa nota de esclarecimento é uma forma de avisar e preparar o leitor para algo novo que ela realizara. Assim, por meio de um estudo do processo de escrita desse romance, tentaremos entender um dos motivos da liberdade que esse livro pediu, tendo em vista a impossibilidade de alcançar a infinitude de elementos intrínsecos a esta narrativa.

A tessitura desse romance se assemelha com o feitio de uma colcha de retalhos: os retalhos (fragmentos) foram recortados, retrabalhados e costurados, de modo que o todo pudesse fazer sentido, sem, contudo, deixar os alinhaves a mostra. Segundo Nádia Gotlib (1995), Clarice trabalhou no seu feitio por nove dias, recolhida em um hotel do Rio de Janeiro. Vejamos um exemplo:

Já duas semanas haviam se passado e Lóri sentia às vezes uma saudade tão grande que era como uma fome. Só passaria quando ela comece a presença de Ulisses. Mas às vezes a saudade era tão

profunda que a presença, calculava ela, seria pouco; ela queria absorver Ulisses todo. (UALP, 1998, p. 122)

Saudade

Saudade é um pouco como fome. Só passa quando se come a presença. Mas às vezes a saudade é tão profunda que a presença é pouco: quer-se absorver a outra pessoa toda. Essa vontade de um ser o outro para uma unificação inteira é um dos sentimentos mais urgentes que se tem na vida. (DM, 1999, p. 106)

Os fragmentos acima demonstram que Clarice utilizou de textos anteriores para realizar a construção do seu romance. É possível observar, neste exemplo, que ocorreram apenas algumas modificações para adaptação ao romance, sem, contudo, modificar a essência do texto. Veremos isso com mais detalhes posteriormente.

Sendo assim, essa análise tem como objetivo demonstrar que *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres* foi construído por meio de textos-fragmentos: crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*, de 1967 a 1973, que estão reunidas no livro *A descoberta do mundo*.

Embora Clarice tenha uma vasta publicação de crônicas, ela não é reconhecida por esse trabalho, visto que para muitos - e inclusive para a própria autora: “isso aqui não é crônica coisa nenhuma. Isto é apenas. Não entra em gênero. Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério” (DM, 1999, p. 347) - seus textos não se enquadram neste gênero.

Suas crônicas são vistas como textos fragmentados: relatos do cotidiano e de sua vida pessoal, anotações, esboços de contos, pensamentos, entrevistas etc. A própria autora revelou, na crônica “Ser cronista”, que não entendia sobre o assunto:

“Sei que não sou, mas tenho meditado ligeiramente no assunto. Na verdade eu deveria conversar a respeito com Rubem Braga, que foi o inventor da crônica. Mas quero tatear sozinha no assunto e ver se chego a entender. Crônica é um relato? É uma conversa? É um resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de começar a escrever para o *Jornal do Brasil*, eu só tinha escrito romances e contos.” (DM, 1999, p. 112 – 113)

Clarice fala, ainda, sobre a diferença de escrever para o jornal e escrever um livro: “num jornal nunca se pode esquecer o leitor, ao passo que no livro fala-se com maior liberdade, sem compromisso imediato com alguém.” (DM, 1999, p. 421)

E em outra crônica justificativa que: “Escrever para jornal não é tão impossível: é leve, tem que ser leve, e até mesmo superficial: o leitor, em relação ao jornal, não tem nem vontade, nem tempo de se aprofundar” (DM, 1999, p. 286)

Fato curioso, pois as crônicas, publicadas no jornal, e consideradas simples e de fácil entendimento, foram readaptadas para serem encaixadas no romance (gênero maior). Acredito que essa diferença de aprofundamento, de que trata Lispector, está muito mais concentrada na intencionalidade do que no próprio texto. Considerando que o leitor de jornal, que apenas passa o olho pelas reportagens e lê alguns textos de seu interesse, entra em contato com o texto considerando-o simples e compreensível, ao passo que o leitor do romance, preparado para encarar fatos de extrema profundidade e questionamentos existenciais, principia sua leitura com uma visão que, por si, busca um enraizamento maior na leitura.

Retomando a ideia de que Lispector reescreveu e reelaborou seus próprios textos. Destacamos que, em uma correspondência a Lúcio Cardoso, Clarice diz: “É que detesto copiar, sempre que copio, transformo.” (Ferreira, 2002, p. 71) Assim, a própria autora revela sua prática de reelaboração de um texto. Clarice apropriou-se de seus textos publicados no jornal para construir o romance, por meio de um plágio de si mesma. Ela desconstrói os textos e os reconstrói no romance. De tal modo que o enredo do romance serve de suporte para abarcar, também, outras histórias, fazendo um “romance de romances” como já disse Benedito Nunes.

Para analisar essa reescritura de reelaboração do próprio texto, utilizaremos a Crítica Genética, que será abordada no próximo tópico, como suporte. E posteriormente, realizaremos a investigação do texto com foco na intratextualidade.

1.2. A crítica genética

É imprescindível entender que o texto literário é consequência de um trabalho que acontece por meio de uma elaboração progressiva. Entender como ocorre essa elaboração, compreender o nascimento do texto, mediante as marcas deixadas pelo

autor ao longo do percurso de criação, é o propósito da crítica genética. Assim, a crítica genética objetiva propor explicações de como aconteceu esse processo criativo.

Os estudos genéticos tiveram início na França, em 1968, por iniciativa de Louis Hay e Almuth Grésillon, e inicialmente tinha como finalidade a organização dos manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine. Dessarte, essa corrente crítica permitiu dar uso a um material de arquivo que, antes, era menosprezado como um possível objeto de conhecimento.

No Brasil, a Crítica Genética foi introduzida por Philippe Willemart, no primeiro Colóquio de Crítica textual: o Manuscrito Moderno e as Edições na Universidade de São Paulo, em 1985. Criou-se, também, em 1990, a revista *Manuscritica*, que é dedicada à divulgação dos estudos da gênese do texto.

Antes dos estudos geneticistas, os manuscritos eram objetos somente da filologia, que buscava a origem tanto do texto como da língua. Desse modo, a crítica genética passou a observar os manuscritos sob uma ótica distinta.

De acordo com Salles (2008), no livro *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*, a crítica genética surgiu com intuito de compreender o processo de criação artística, com base nos registros deixados pelos próprios artistas. Assim, busca-se observar os percursos da fabricação, para obter uma perspectiva do processo.

No início dos anos 90, os estudos genéticos começaram a passar por uma ampliação de horizontes, o que abriu espaço para uma ação transdisciplinar, com uma abordagem sob os diferentes ângulos da criação literária. Ainda hoje, essa corrente crítica continua em desenvolvimento e em expansão.

Sendo assim, o objetivo do crítico genético é criar uma aproximação do ato criador, conhecer melhor os mecanismos de construção das obras artísticas, por meio dos rastros deixados pelo artista.

Para essa corrente, é importante entender que a obra de arte é resultado de uma variação gradativa, que está ligada a uma complexa rede de eventos. Por isso, ao se aprofundar no processo de criação, as camadas da criação vão sendo reveladas, e consequentemente, podem ser compreendidas, e analisadas.

Vale ressaltar que o objetivo do crítico genético não é de ter acesso a todo processo de criação, uma vez que isso seria impossível, e sim a alguns de seus índices, ou seja, pretende-se tornar o processo de criação mais claro, procurando pelas metodologias responsáveis pelo caminho de construção da obra de arte, que a obra publicada, muitas vezes, oculta.

O objeto da crítica genética, como já foi mencionado, é o manuscrito. Mas o atual sentido do manuscrito se difere da concepção mais antiga, do início dos estudos genéticos. De tal modo, é necessário entender o manuscrito como qualquer tipo de documento que seja capaz de fornecer um traço do processo de criação, e não necessariamente ser manuscrito autógrafo, aqueles que foram escritos pelo próprio punho do autor.

Para tornar esse objeto mais transparente, a geneticista Cecília Almeida Salles buscou tratar esses componentes com outro termo, que pudesse abarcar as diferentes possibilidades das linguagens. Assim, para melhor cumprir com esse objetivo, têm-se, então, os documentos do processo.

Isto posto, podemos definir os documentos do processo como registros materiais do processo criador, que desempenham duas funções no decorrer do processo de criação: de armazenamento e de experimentação.

Explanando melhor, o artista necessita armazenar informações para auxiliar no percurso de criação da sua obra, a forma de armazenamento desses documentos é bastante variável, até para o mesmo artista, uma vez que o processo de cada obra é feito de forma distinta. Com relação à experimentação, é preciso apreender que os documentos do processo deixam transparecer os registros do caráter indutivo da criação.

Em resumo, o crítico genético, para aproximar-se do ato criador e ter uma perspectiva do processo, precisa entender, por meio dos documentos do processo, que a arte é resultado de uma rede complexa de acontecimentos. Desse modo, para efetivar seu trabalho, é preciso que seja realizado um dossiê da gênese, ou seja, um conjunto de documentos que serão estudados. É de suma importância delimitar esse material, para que seja possível traçar um caminho do processo da produção artística.

1.4. Análise do romance de fragmentos

Após a constatação de que textos-fragmentos foram readaptados para a construção do romance *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres*, foi necessário realizar uma leitura minuciosa e simultânea do romance e das crônicas. Esse trabalho de identificação do texto foi bastante árduo, e sabemos que não houve a possibilidade de encontrar todas as ocorrências, visto que muitas estão tão bem encaixadas no texto que passam despercebidas durante a leitura. Ademais, conforme realizava cada releitura, continuei identificando fragmentos que me faziam recordar de outros textos, e percebi a impossibilidade de efetuar uma identificação completa, tamanha é a complexidade dessa escritura.

Todavia, para tentarmos obter a perspectiva do processo de criação desse romance, e aproximarmo-nos do ato criador, utilizaremos as crônicas, escritas para o *Jornal do Brasil*, que foram detectadas com a leitura, como documentos do processo. Pois, pensando nas funções desempenhadas pelos documentos do processo, vistas no tópico anterior, de armazenamento e experimentação, consideramos que estas, apesar de terem sido publicadas, cumprem bem esse papel.

Assim sendo, aqui, tentaremos realizar um processo contrário ao operado por Lispector, ao invés de construir e montar o texto, o desmontaremos, para obter uma noção de como ocorreu a trajetória da escrita. De tal modo, as crônicas serão as nossas pistas, visto que a autora não guardava seus manuscritos. Bem como consta no seu inventário de arquivo:

“A não ordenação do arquivo, a não conservação dos seus originais levou o crítico [Benedito Nunes] a concluir que a autora “se descurou voluntariamente tanto na observação dos seus originais de sua obra variada quando da correção dos seus textos, uma vez impressos. Essa dupla indiferença se relaciona de certa maneira, com as condições que singularizavam a sua escrita e seu modo de compor.” Para Clarice um livro publicado era um livro morto. E a própria autora, em 1975, declara: “Agora eu aprendi a não rasgar nada. Minha empregada, por exemplo, tem ordem de deixar qualquer pedacinho de papel com alguma coisa escrita lá como está”, e completa “Ai, meu Deus, eu rasguei tanto.” (LEITÃO, 1994, p. 9)

O nosso dossiê da gênese, ou seja, o nosso conjunto de documentos para traçar o caminho do processo, serão as crônicas que foram identificadas dentro do romance. Consegui obter um conjunto de vinte oito ocorrências de crônicas que foram adaptadas para o romance,

que apresenta vinte e cinco capítulos, que não foram numerados e não receberam títulos. Em anexo temos uma tabela com a lista dessas ocorrências.

Resolvi dividir essa parte analítica em quatro partes. A primeira tratará apenas do primeiro capítulo do romance, pois este possui uma particularidade, que veremos a seguir. A segunda parte abordará sobre os capítulos que foram formados por uma só crônica em toda sua extensão. A terceira parte tratará dos capítulos que foram construídos por meio do restante dos fragmentos. Por fim, a quarta parte tentará ligar as outras três, onde tentaremos levantar algumas considerações sobre esse processo.

– Parte 1 –

O primeiro capítulo é considerado, por mim, o mais interessante do romance, pois foi possível constatar que ele fora construído completamente por fragmentos. Até o presente momento foi possível perceber a ocorrência de seis crônicas que foram reelaboradas.

Observamos que logo no início do romance, temos um fator de estranhamento do texto: ele se inicia com uma vírgula. Isso já aponta a característica do romance como um texto fragmentado, uma vez que se inicia de forma truncada, como se alguma página tivesse sido perdida. Vejamos:

, estando tão ocupada, viera das compras de casa que a empregada fizera às pressas porque cada vez mais matava serviço, embora só viesse para deixar almoço e jantar prontos, dera vários telefonemas tomando providências, inclusive um difícilíssimo para chamar o bombeiro de encanamentos de água, fora à cozinha para arrumar as compras e dispor na fruteira as maçãs que eram a sua melhor comida, embora não soubesse enfeitar uma fruteira, mas Ulisses acenara-lhe com a possibilidade futura de por exemplo embelezar uma fruteira, viu o que a empregada deixara para jantar antes de ir embora, pois o almoço estivera péssimo, enquanto notara que o terraço pequeno que era privilégio de seu apartamento por ser térreo precisava ser lavado, recebera um telefonema convidando-a para um coquetel de caridade em benefício de alguma coisa que ela não entendeu totalmente mas que se referia ao seu curso primário, graças a Deus que estava em férias” (UALP,1998, p. 13)

A utilização da vírgula para iniciar o romance pode indicar uma estratégia da autora para mascarar como se deu o processo de escritura do romance, pois esse trecho já aponta uma ocorrência de uma auto citação. Notemos o primeiro parágrafo da crônica “O terremoto”:

Ela estava muito ocupada: viera das compras de casa, deu vários telefonemas inclusive um difícil para chamar o bombeiro de encanamentos de água, foi à cozinha ver se o almoço dos meninos se adiantava, eles não podiam atrasar-se na ida à escola, riu de uma graça de uma das meninas, recebeu um telefonema convidando-a para um chá de caridade, preparou a merenda das crianças, e afinal fechou a porta à saída delas. (DM, 1999, p. 154)

O trecho que inicia o romance e a crônica acima apresentam um texto muito similar, observa-se que para ser alocada no romance, a crônica sofrera muitas modificações, as ações de “chegar das compras”, “dar telefonemas”, “receber convites” se repetem, contudo as tarefas realizadas são dispares, o que temos então é a sensação de já ter lido o texto, por conta do curso das ações.

É interessante sublinhar também que algumas orações adicionadas é que fazem o texto adquirir um sentido coeso e coerente na completude do romance, como por exemplo: “Ulisses acera-lhe com uma possibilidade futura” e “Ulisses que já lhe dissera” (UALP, 1998, p. 13). Dessa forma, Clarice encaixa dentro do texto cronístico os personagens da narrativa, para harmonizar e dar sentido ao conteúdo da obra.

É interessante procurar entender como Clarice constituiu e encaixou os fragmentos no conjunto da narrativa. Notemos:

sacudida como a árvore forte que é mais profundamente abalada que a árvore frágil – afinal rebentados canos e veias, então

sentou-se para descansar e em breve fazia de conta que ela era uma mulher azul porque o crepúsculo mais tarde talvez fosse azul, faz de conta que fiava com fios de ouro as sensações, faz de conta que a infância era hoje e prateada de brinquedos, faz de conta que uma veia não se abria e faz de conta que dela não estava em silêncio alvíssimo escorrendo sangue escarlate, e que ela não estivesse pálida de morte. (UALP, 1998, p. 14)

O trecho “afinal rebentados canos e veias” finaliza a parte da crônica o terremoto, no entanto, ao reescrevê-la, Clarice suprimiu o final e acrescentou o “então”, com o propósito de interligar os dois fragmentos. Findando o parágrafo sem pontuação e começando o novo parágrafo com letra minúscula ela insere outro fragmento reestruturado, a crônica “Faz de conta”:

Faz de conta que ela era uma princesa azul pelo crepúsculo que viria, faz de conta que a infância era hoje e prateada de brinquedos, faz de

conta que uma veia não se abria e faz de conta que o sangue escarlate não estava em silêncio branco escorrendo e que ela não estivesse pálida de morte. (DM, 1999, p. 144)

Constata-se que Clarice adicionou “sentou-se para descansar e em breve” com intuito de ligar os dois fragmentos. Neste caso, ao reescrever a crônica “Faz de conta”, a autora realizou apenas algumas alterações no nível lexical e modificações nos verbos. Sucedeu, também, o acréscimo da frase “faz de conta que fiava com fios de outros as sensações” aproveitando a estrutura das repetições. Vale ressaltar a alteração da palavra “branco” por “alvíssimo”, assim, percebemos, que o texto do romance foi mais bem trabalhado, no sentido de torná-lo mais complexo, conforme pede o gênero ao qual pertence, diferindo, portanto, da crônica.

A próxima passagem identificada foi a crônica “Os recursos de um ser primitivo”. Comparemos os dois trechos:

Agora lúcida e calma, Lóri lembrou-se de que lera que os movimentos histéricos de um animal preso tinham como intenção libertar, por meio de um desses movimentos, a coisa ignorada que o estava prendendo — a ignorância do movimento único, exato e libertador era o que tornava um animal histérico: ele apelava para o descontrole —

durante o sábio descontrole de Lóri ela tivera para si mesma agora as vantagens libertadoras vindas de sua vida mais primitiva e animal: apelara histericamente para tantos sentimentos contraditórios e violentos que o sentimento libertador terminara desprendendo-a da rede, na sua ignorância animal ela não sabia sequer como,

estava cansada do esforço de animal libertado. (UALP, 1998, , p. 15)

Os recursos de um ser primitivo

Li uma vez que os movimentos histéricos tendem uma libertação por meio de um desses movimentos. A ignorância do movimento exato, que seria o libertador, torna o animal histérico, isto é, ele apela para o descontrole. E, durante o sábio descontrole, um dos movimentos sucede ser o libertador.

Isso me fez pensar nas vantagens libertadoras de uma vida apenas primitiva, apenas emocional. A pessoa primitiva apela, como que histericamente, para tantos sentimentos contraditórios que o sentimento libertador termina vindo à tona, apesar da ignorância da pessoa. (DM, 1999, p. 254)

Neste caso, temos a impressão que a personagem Lori se lembra de algo que a própria Clarice lera, considerando que as crônicas escritas pela autora carregam muita personalidade, esta, especialmente, por ter sido escrita em primeira pessoa. Ao apropriar-

se da própria crônica, temos a sensação de que o que Clarice leu é vivido por Lori: “estava cansada do esforço de um animal libertado”.

Em seguida, nos deparamos com o seguinte trecho: “pois agora que o terremoto servira à sua histeria e agora que estava libertada podia até adiar para o futuro a decisão de não ver Ulisses” (UALP, 1998, p. 16). Essa sentença une os textos que apareceram anteriormente, por meio dessa retomada lexical os dois textos passam a ter sentido no conjunto: tanto o terremoto do choro quanto a histeria de animal libertado.

Posteriormente temos:

Escolheu um vestido de fazenda pesada, apesar do calor, quase sem modelo, o modelo seria seu próprio corpo mas

enfeitar-se era um ritual que a tornava grave: a fazenda já não era um mero tecido, transformava-se em matéria de coisa e era esse estofado que com o seu corpo ela dava corpo — como podia um simples pano ganhar tanto movimento? seus cabelos de manhã lavados e secos ao sol do pequeno terraço estavam da seda castanha mais antiga — bonita? não, mulher: Lóri então pintou cuidadosamente os lábios e os olhos, o que ela fazia, segundo uma colega, muito mal feito, passou perfume na testa e no nascimento dos seios — a terra era perfumada com cheiro de mil folhas e flores esmagadas: (UALP, p. 16-17)

Enfeitar-se era um ritual tão grave. A fazenda não é um mero tecido, é matéria da coisa. É a esse estofado com meu corpo eu dou corpo. Ah, como pode um simples pano ganhar tanta vida? Meus cabelos, hoje lavados e secados ao sol do terraço, estão da seda mais antiga. Bonita? Nem um pouco, mas mulher. Meu segredo ignorado por todos e até pelo espelho: mulher. (DM, p. 54)

Nesta apropriação, vemos que o elemento de coesão “mas” é utilizado para dar sentido ao fragmento que foi acrescentado ao texto. Os “meus cabelos” transformaram-se em “seus cabelos”. Este fragmento não sofreu muitas alterações como no primeiro, vemos que as mudanças foram apenas para mero ajustamento. A autora dá continuidade a crônica, complementando o texto, uma vez que antes ele terminava com ponto final e no romance recebeu o sinal de dois pontos e um prosseguimento: ela acrescenta o nome da personagem e continua a descrição desse ritual para além do que foi escrito na crônica.

Mais uma vez, nas suas hesitações confusas, o que a tranquilizou foi o que tantas vezes lhe servia de sereno apoio: é que tudo o que existia, existia com uma precisão absoluta e no fundo o que ela terminasse por fazer ou não fazer não escaparia dessa precisão; aquilo que fosse do tamanho da cabeça de um alfinete, não transbordava nenhuma fração

de milímetro além do tamanho de uma cabeça de alfinete: tudo o que existia era de uma grande perfeição. Só que a maioria do que existia com tal perfeição era, tecnicamente, invisível: a verdade, clara e exata em si própria, já vinha vaga e quase insensível à mulher. (UALP, 1998, p. 18)

O que me tranquilizava é que tudo o que existe, existe com uma precisão absoluta. O que for do tamanho de uma cabeça de alfinete não transborda nem uma fração de milímetro além do tamanho de uma cabeça de alfinete. Tudo que existe é de uma grande exatidão. Pena é que a maior parte do que existe com essa exatidão nos é tecnicamente invisível. Apesar da verdade exata e clara sem si própria, quando chega até nós se torna vaga pois é tecnicamente invisível. O bom é que a verdade chega a nós como um sentido secreto das coisas. Nós terminamos adivinhando, confusos, a perfeição. (DM, 1999, p. 155)

No fragmento acima, temos, novamente, uma frase que antecipa a auto citação: “Mais uma vez, nas suas hesitações confusas”. Percebemos também que o texto fora bastante alterado pela autora, houveram acréscimos dentro do texto, e trocas lexicais, como, por exemplo, a “grande exatidão” transformou-se em “grande perfeição”. Assim como nos fragmentos anteriores, observamos que ainda ocorreram alterações na estrutura do trecho.

Vejamos a próxima ocorrência:

Ter um corpo único circundado pelo isolamento, tornava tão delimitado esse corpo, sentiu ela, que então se amedrontava de ser uma só, olhou-se avidamente de perto no espelho e se disse deslumbrada: como sou misteriosa, sou tão delicada e forte, e a curva dos lábios manteve a inocência.

Pareceu-lhe então, meditativa, que não havia homem ou mulher que por acaso não se tivesse olhado ao espelho e não se surpreendesse consigo próprio. Por uma fração de segundo a pessoa se via como um objeto a ser olhado, o que poderiam chamar de narcisismo mas, já influenciada por Ulisses, ela chamaria de: gosto de ser. Encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não imaginei: eu existo. (UALP, 1998, p. 19)

A surpresa

Olhar-se ao espelho e dizer deslumbrada: Como sou misteriosa. Sou tão delicada e forte. E a curva dos lábios manteve a inocência.

Não há homem ou mulher que por acaso não tenha olhado ao espelho e se surpreendido consigo próprio. Por uma fração de segundo a gente se vê como a objeto a ser olhado. A isto se chamaria talvez de narcisismo, mas eu chamaria de: alegria de ser. Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não me imaginei, eu existo. (DM, 1999, p. 23)

Mais uma vez temos uma sentença que antecede o texto cronístico: “ter um corpo único e circundado pelo isolamento, tornava tão delimitado esse corpo, sentiu ela, que então se amedrontava de ser uma só”. No entanto, neste caso, essa estratégia ocorre duplamente, visto que no segundo parágrafo, outra sentença antecede a citação “pareceu-lhe então, meditativa, que”. A crônica “a surpresa” ao estar no corpo do texto literário sofre poucas alterações, apenas “alegria de ser” se transforma em “gosto de ser”. Ressalto ainda que um acréscimo interessante esteja na frase “já influenciada por Ulisses” que, como anteriormente foi dito, a autora se utiliza dessa tática para dar coesão ao texto.

Em suma, neste primeiro capítulo do romance, podemos realizar algumas deduções sobre o recurso utilizado pela autora, o de auto citação. Observamos a ocorrência de um padrão durante a montagem dos textos: sentenças antecipam os fragmentos, de modo que esconda o início do texto colado, para que assim o processo seja mascarado, e não fique tão explícito. Outra padronização percebida é quanto à desestruturação do texto, textos que começam com letra minúscula e terminam sem pontuação, Clarice se vale dessa estratégia para esconder os fragmentos transcritos.

De tal modo, quando realizamos a leitura do primeiro capítulo, depois de termos identificado essas ocorrências, é possível perceber que o texto parece ser formado de blocos de outros textos. Então, os fragmentos recortados, alterados e readaptados nos saltam aos olhos. Trabalhamos o primeiro capítulo a parte, pois, neste, temos uma estrutura que se difere dentro do romance, uma vez que ele fora construído inteiramente dos fragmentos, em um número bem amplo: foram seis crônicas apropriadas, pelo que foi possível identificar.

– Parte 2 –

Nessa segunda parte trabalharemos com três crônicas que se transformaram em capítulos inteiros dentro do romance. Coincidentemente, uma foi identificada logo no início do romance, especificamente no segundo capítulo, a segunda no meio do romance, e a terceira encontra-se no final.

De modo distinto do primeiro capítulo, em que vários textos foram costurados uns aos outros, temos no segundo capítulo apenas uma crônica reelaborada: Calor humano.

Do mesmo modo que acontece com os fragmentos menores, Clarice antecipa a citação com uma estrutura nova, no entanto, ao invés de usar apenas uma frase, ela utiliza um parágrafo. Vejamos:

Haviam-se passado momentos ou três mil anos? Momentos pelo relógio em que se divide o tempo, três mil anos pelo que Lóri sentiu quando com pesada angústia, toda vestida e pintada, chegou à janela. Era uma velha de quatro milênios.

Não — não fazia vermelho. Era a união sensual do dia com a sua hora mais crepuscular. Era quase noite e estava ainda claro. Se pelo menos fosse vermelho à vista como o era nela intrinsecamente. Mas era um calor de luz sem cor, e parada. Não, a mulher não conseguia transpirar. Estava seca e límpida. E lá fora só voavam pássaros de penas empalhadas. Se a mulher fechava os olhos para não ver o calor, pois era um calor visível, só então vinha a alucinação lenta simbolizando-o: via elefantes grossos se aproximarem, elefantes doces e pesados, de casca seca, embora mergulhados no interior da carne por uma ternura quente insuportável; eles eram difíceis de se carregarem a si próprios, o que os tornava lentos e pesados. (UALP, 1998, p. 22)

Não, não fazia vermelho. Era quase de noite e estava ainda claro. Se pelo menos fosse vermelho à vista como era intrinsecamente. Mas era um calor de luz sem cor, e parada. Não, a mulher não conseguia transpirar. Estava seca e límpida. E lá fora só voavam pássaros de penas empalhadas. Mas era um calor visível, se ela fechava os olhos para não ver o calor, então vinha a alucinação lenta simbolizando-o: via elefantes grossos se aproximarem, elefantes doces e pesados, de casca grossa, embora molhados no interior da carne por uma ternura quente insuportável; eles eram difíceis de se carregarem a si próprios, o que os tornava lentos e pesados. (DM, 1999, p. 67)

Então, no segundo parágrafo já identificamos o fragmento. Observamos que no romance ela acrescenta uma nova oração: “Era a união sensual do dia com a sua hora mais crepuscular”. Trabalhando o texto para o romance, suprime a frase “Mas era um calor visível” e troca o “ela” por “mulher” dando maior simetria ao texto, uma vez que o vocábulo “mulher” apareceu no período anterior. A autora troca ainda o termo “molhados” por “mergulhados”.

O próximo parágrafo segue idêntico ao da crônica. O terceiro recebe mudanças mínimas e adição de um complemento para o último período “pelo planeta Marte”:

Ah, e a falta de sede. Calor com sede seria suportável. Mas ah, a falta de sede. Não havia senão faltas e ausências. E nem ao menos a vontade. Só farpas sem pontas salientes por onde serem pinçadas e extirpadas. Só os dentes estavam úmidos. Dentro de uma boca voraz e ressequida os dentes úmidos mas duros — e sobretudo a boca voraz para nada. E o nada era quente naquele fim de tarde eternizada pelo planeta Marte. (UALP, 1998, p. 22-23)

Ah, e a falta de sede. Calor com sede seria suportável. Mas ah, a falta de sede. Não havia senão faltas e ausências. E nem ao menos a vontade. Só farpas sem pontas salientes por onde serem pinçadas e extirpadas. Só os dentes estavam úmidos. Dentro de uma boca voraz e ressequida os dentes úmidos mas duros — e sobretudo boca voraz de nada. E o nada era quente naquele fim de tarde eternizada. (DM, 1999, p. 67)

O texto segue semelhante ao da crônica, com alterações ínfimas. Depois, identificamos que ao invés de manter “farpa na sola do pé”, Clarice modifica para “farpa na parte do coração dos pés”. Fica claro que o termo utilizado enfatiza mais os sentimentos da personagem. Outra mudança acontece na troca da palavra “Filhos” pela expressão “Lamentar não ter se casado e não ter filhos”.

Ainda neste mesmo capítulo do romance temos: “Quero esta espera contínua como o canto avermelhado da cigarra, pois tudo isso é a morte parada, é a Eternidade” (UALP, 1998, p. 24). Temos aqui a palavra “Eternidade” grafada em letra maiúscula, como um substantivo próprio, sendo personificada, na crônica esta aparece apenas como mero substantivo simples.

Continuando:

E exatamente então ela ouve alguma coisa. Uma coisa também seca que a deixa ainda mais seca de atenção. É um rolar de trovão seco, sem uma saliva, que rola, mas aonde? No céu nu e absolutamente azul nenhuma nuvem de amor que chore. Deve ser de muito longe o trovão. Ao mesmo tempo o ar tem um cheiro adocicado de elefantes grandes, e de jasmim adocicado na casa ao lado. A índia invadindo o Rio de Janeiro com suas mulheres adocicadas. Um cheiro de cravos de cemitério. Irá tudo mudar tão de repente? Para quem não tinha nem noite nem chuva nem apodrecimento de madeira na água — para quem não tinha senão pérolas, será que a noite vai chegar? Vai ter madeira enfim apodrecendo, cravo vivo de chuva no cemitério, chuva que vem da Malásia?

A urgência é ainda imóvel mas já tem um tremor dentro. Lóri não percebe que o tremor é seu, como não percebera que aquilo que a queimava não era o fim da tarde encalorada, e sim o seu calor humano. Ela só percebe que agora alguma coisa vai mudar, que choverá ou cairá a noite. Mas não suporta a espera de uma passagem,

e antes da chuva cair, o diamante dos olhos se liquefaz em duas lágrimas.

E enfim o céu se abranda. (UALP, 1998, , p. 25-25)

E exatamente então ela ouve alguma coisa. É uma coisa também enxuta que a deixa ainda mais seca de atenção. É um rolar de trovão seco, sem nenhuma saliva, que rola de onde? No céu absolutamente azul, nem uma nuvem de amor. Deve ser de muito longe o trovão. Mas ao mesmo tempo vem um cheiro adocicado de elefantes grandes, e de jasmim da casa ao lado. A Índia invadindo, com suas mulheres adocicadas. Um cheiro de cravos de cemitério. Irá tudo mudar tão de repente? Para quem não tinha nem noite nem apodrecimento de madeira na água – para quem não tinha senão pérolas, vai vir a noite, vai vir madeira enfim apodrecendo, cravo vivo de chuva no cemitério, chuva que vem da Malásia? A urgência é ainda imóvel mas já tem um tremor dentro. Ela não percebe, a mulher, que o tremor é seu, como não percebera que aquilo que a queimava não era a tarde encalorada e sim o seu calor humano. Ela só percebe, a mulher, que o tremor é seu, como não percebera que aquilo que a queima não era a tarde encalorada e sim seu calor humano. Ela só percebe agora que alguma coisa vai mudar, que choverá ou cairá a noite. *Mas não suporta a espera de uma passagem*, e antes da chuva cair, o diamante dos olhos se liquefaz em duas lágrimas. E enfim o céu se abranda. (DM, 1999, p. 68)

Vemos que ao invés de utilizar “ódio enxuto” e “também coisa enxuta”, a autora utiliza “ódio seco” e “também coisa seca”, tornando o sentimento proposto mais vigoroso. Observamos também que “onde” foi substituído por “aonde”, indicando uma ideia de movimento, que por termos sempre o elemento água no texto, podemos inferir que ajuda na expressão da fluidez do texto, e a importância desse elemento será vista no próximo capítulo. Há também uma alteração por acréscimo em “nenhuma nuvem de amor que chore”, uma vez que na crônica aparece apenas “nenhuma nuvem de amor”. A autora acrescenta ainda a cidade em que se passa o romance no texto, o Rio de Janeiro.

Temos, ainda, o acréscimo de uma pergunta no texto do romance “será que a noite vai chegar?”. Existe, além disso, a substituição de “ela” pelo nome da personagem “Lori”, e ao mesmo tempo ocorre a supressão do termo “mulher”.

Em síntese, neste capítulo, notamos que o texto não recebeu grandes alterações, manteve-se o sentido do original. E assim como nos fragmentos anteriores, Clarice seguiu a mesma estratégia de camuflagem do texto.

A próxima crônica que conseguimos identificar, em formato de capítulo, foi “As águas do mar”. Essa foi a minha primeira constatação ao ler o romance, e conforme

realizava este trabalho, descobri o porquê: este é o único fragmento que encontrei sem estratégia de mascaramento do texto. Explicando melhor: o texto deste capítulo se inicia do mesmo modo que o texto da crônica, não há nenhuma frase ou parágrafo que o antecede. Vejamos:

Aí estava o mar, a mais ininteligível das existências não-humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fizera um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornara-se o mais ininteligível dos seres onde circulava sangue. Ela e o mar.

Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões.

Lóri olhava o mar, era o que podia fazer. Ele só lhe era delimitado pela linha do horizonte, isto é, pela sua incapacidade humana de ver a curvatura da terra. Deviam ser seis horas da manhã. O cão livre hesitava na praia, o cão negro. Por que é que um cão é tão livre? Porque ele é o mistério vivo que não se indaga. A mulher hesita porque vai entrar.

Seu corpo se consola de sua própria exigüidade em relação à vastidão do mar porque é a exigüidade do corpo que o permite tornar-se quente e delimitado, e o que a tornava pobre e livre gente, com sua parte de liberdade de cão nas areias. Esse corpo entrará no ilimitado frio que sem raiva ruge no silêncio da madrugada.

A mulher não está sabendo: mas está cumprindo uma coragem. Com a praia vazia nessa hora, ela não tem o exemplo de outros humanos que transformam a entrada no mar em simples jogo leviano de viver. Lóri está sozinha. O mar salgado não é sozinho porque é salgado e grande, e isso é uma realização da Natureza. A coragem de Lóri é a de, não se conhecendo, no entanto prosseguir, e agir sem se conhecer exige coragem. (UALP, 1998, p. 78-79)

Aí está ele, o mar, o mais ininteligível das existências não humanas. E aqui está a mulher, de pé na praia, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fez um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornou-se o mais ininteligível dos seres vivos. Ela e o mar. Só poderia haver um encontro de seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis, feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões.

Ela olha o mar, é o que se pode fazer. Ele só lhe é delimitado pela linha do horizonte, isto é, pela sua incapacidade humana de ver a curvatura da terra.

São seis horas da manhã. Só um cão livre hesita na praia, um cão negro. Por que é que um cão é tão livre? Porquê ele é o mistério vivo que não se indaga. A mulher hesita porque vai entrar.

Seu corpo se consola com sua própria exigüidade em relação à vastidão do mar porque é a exigüidade do corpo que o permite manter-se quente, e é essa exigüidade que a torna livre, gente, com sua

parte de liberdade de cão nas areias. Esse corpo entrará no ilimitado frio que sem raiva ruge no silêncio das seis horas. A mulher não está sabendo: mas está cumprindo uma coragem. Com a praia vazia nessa hora da manhã, ela não tem o exemplo de outros humanos que transformam a entrada no amor em simples jogo leviano de viver. Ela está sozinha. O mar salgado não é sozinho porque é salgado e grande, e isso é uma realização. Nessa hora ela se conhece menos ainda do que conhece o mar. Sua coragem é a de, não se conhecendo, no entanto prosseguir. É fatal não se conhecer, e não se conhecer exige coragem. (DM, 1999, p. 470)

Percebemos que não houve um disfarce no início do texto, para encobrir o fragmento. No entanto, ocorre uma pequena mudança no início do trecho: o mar no romance assume papel de sujeito, enquanto na crônica aparece como vocativo. O advérbio de lugar também foi trocado, na crônica há uma maior proximidade com o advérbio “aqui”, enquanto no romance temos um distanciamento com “ali”, de tal modo o leitor se sente mais observador do que participante.

A autora realizou mudanças nos verbos para o mesmo propósito das alterações anteriores, para melhor adaptação do texto. Vemos também que “seres vivos” foram substituídos por “seres onde circulava sangue”, o que altera o sentido, uma vez que exclui os outros seres vivos onde não circula sangue.

Há supressões de palavras e expressões. “Ela” foi substituída por “Lóri”, “um cão” foi substituído por “o cão”, esses dois exemplos demonstram que a indeterminação é substituída pela determinação. E ainda “silêncio das seis horas” é substituído pelo “silêncio da madrugada”.

Observamos também que, neste caso, temos parágrafos maiores que são divididos e transformados em parágrafos menores, essa repartição gera mais fluidez na leitura, e por ser um texto que narra a entrada da personagem no mar, talvez, essa fluência, quebrando os parágrafos, tenha sido um dos objetivos pretendidos pela autora, uma vez que a ruptura do texto talvez possa representar a quebra das ondas no mar.

Notamos ainda que em alguns trechos o termo “mulher” não foi substituído por “Lóri”, isso nos causa certo estranhamento, pois temos a impressão que as alterações foram incompletas: “a mulher não está sabendo” e “a mulher é agora”. Imagino que se tivesse sido substituído pelo nome da personagem, ou talvez pelo pronome “ela”, a construção teria sido menos artificial, e o disfarce teria sido mais eficaz.

Clarice adiciona, no texto, novas sentenças como “Agora que o corpo todo está molhado e dos cabelos escorre água”, que objetivam descrever a cena com maior detalhe. A frase “ela abre as águas do mar” foi substituída por “ela abre as águas do mundo” resultando em uma maior intensidade do texto. A autora também faz outra adição importante para o sentido do texto: “agora já é antiga no ritual” recebe a continuidade de “retomado que abandonara a milênios”.

Outra alteração está no seguinte trecho: “sem sofreguidão pois não precisa mais”, que se transforma em “sem sofreguidão pois já conhece e já tem ritmo de vida no mar”.

Em resumo, as alterações que a crônica recebera para ser transformada em capítulo dão maior intensidade ao texto tanto na sua forma quanto no seu conteúdo, fazendo o leitor sentir, durante a leitura, os movimentos, ora suaves, ora violentos, das ondas do mar, enquanto a personagem realiza o ritual.

Para finalizar esta segunda parte, vamos para o nosso próximo capítulo. Vimos que no primeiro capítulo aqui trabalhado, a crônica foi antecedida por um parágrafo inicial, que objetiva mascarar o processo realizado pela autora. Na segunda, vimos que ela não se utilizou dessa estratégia. E, nesta terceira ocorrência, a crônica que foi readaptada ao romance foi precedida por cinco parágrafos. Isso nos confirma que essa estratégia dificulta a constatação da cópia.

Acredito que essa tática de mascaramento foi mais densa neste caso, pois, diferente dos outros textos que já estavam em terceira pessoa, esta crônica foi originalmente escrita em primeira pessoa, em um caráter totalmente pessoal. Atinemos:

Quem já conheceu o estado de graça reconhecerá o que vou dizer. Não me refiro à inspiração, que é uma graça especial que tantas vezes acontece aos que lidam com arte.

O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existe. Nesse estado, além da tranqüila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão, tão leve. É uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Não perguntem o quê, porque só posso responder do mesmo modo infantil: sem esforço, sabe-se.

E há uma bem-aventurança física que a nada se compara. O corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom porque se está experimentando, numa fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente. (DM, p. 91)

Só quem já tivesse estado em graça, poderia reconhecer o que ela sentia. Não se tratava de uma inspiração, que era uma graça especial que tantas vezes acontecia aos que lidavam com arte.

O estado de graça em que estava não era usado para nada. Era como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existia. Nesse estado, além da tranquila felicidade que se irradiava de pessoas lembradas e de coisas, havia uma lucidez que Lóri só chamava de leve porque na graça tudo era tão, tão leve. Era uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Que não lhe perguntassem o que, pois só poderia responder do mesmo modo infantil: sem esforço, sabe-se.

E havia uma bem-aventurança física que a nada se comparava. O corpo se transformava num dom. E ela sentia que era um dom porque estava experimentando, de uma fonte direta, a dádiva indubitável de existir materialmente. (UALP, p. 134-135)

Notamos que o primeiro parágrafo do texto fora bastante modificado, contudo há uma completa manutenção no sentido. No segundo parágrafo, vemos que as mudanças aconteceram de forma mais amena. Enquanto no romance a personagem “estava” no estado de graça, na crônica é o estado de graça que Clarice “fala” mas não participa, pois ela descreve a situação à medida que a personagem Lóri vive. Percebemos ainda que “só o que chamo” se transforma em “que Lóri só chamava”.

No estado de graça, via-se a profunda beleza, antes inatingível, de outra pessoa. Tudo, aliás, ganhava uma espécie de nimbo que não era imaginário: vinha do esplendor da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas. Passava-se a sentir que tudo o que existe — pessoa ou coisa — respirava e exalava uma espécie de finíssimo resplendor de energia. Esta energia é a maior verdade do mundo e é impalpável.

Nem de longe Lóri podia imaginar o que devia ser o estado de graça dos santos. Aquele estado ela jamais conhecera e nem sequer conseguia adivinhá-lo. O que lhe acontecia era apenas o estado de graça de uma pessoa comum que de súbito se torna real, porque é comum e humana e reconhecível e tem olhos e ouvidos para ver e ouvir.

As descobertas naquele estado eram indizíveis e incomunicáveis. Ela se manteve sentada, quieta, silenciosa. Era como uma anunciação. Não sendo porém precedida pelos anjos que, supunha ela, antecederiam a graça dos santos. Mas era como se o anjo da vida viesse anunciar-lhe o mundo.

Depois lentamente saiu daquela situação. Não como se tivesse estado em transe — não houvera nenhum transe — saía-se devagar, com um suspiro de quem teve o mundo como este o é. Também já era um suspiro de saudade. Pois tendo experimentado

ganhar um corpo e uma alma e a terra e o céu, queria-se mais e mais. Mas era inútil desejar: só vinha espontaneamente.

Lóri não sabia explicar por que, mas achava que os animais entravam com mais frequência na graça de existir do que os humanos. Só que aqueles não sabiam, e os humanos percebiam. Os humanos tinham obstáculos que não dificultavam a vida dos animais, como raciocínio, lógica, compreensão. Enquanto que os animais tinham esplendidez daquilo que é direto e se dirige direto. (UALP, p. 136)

No estado de graça vê-se às vezes a profunda beleza, antes inatingível, de outra pessoa. Tudo, aliás, ganha uma espécie de nimbo que não é imaginário: vem do esplendor da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas. Passa-se a sentir que tudo o que existe - pessoa ou coisa - respira e exala uma espécie de finíssimo resplendor de energia. A verdade do mundo é impalpável.

Não é nem de longe o que mal imagino deva ser o estado de graça dos santos. Esse estado jamais conheci e nem sequer consigo adivinhá-lo. É apenas o estado de graça de uma pessoa comum que de súbito se torna totalmente real porque é comum e humana e reconhecível.

As descobertas nesse estado são indizíveis e incomunicáveis. É por isso que, em estado de graça, mantenho-me sentada, quieta, silenciosa. É como numa anunciação. Não sendo porém precedida pelos anjos que, suponho, antecedem o estado de graça dos santos, é como se o anjo da vida viesse me anunciar o mundo.

Depois, lentamente, se sai. Não como se estivesse estado em transe – não há nenhum transe – sai-se devagar, com um suspiro de quem teve o mundo como este é. Também já é um suspiro de saudade. Pois tendo experimentado ganhar um corpo e uma alma e a terra, quer-se mais e mais. Inútil querer: só vem quando quer e espontaneamente.

Não sei por quê, mas acho que os animais entram com mais frequência na graça de existir do que os humanos. Só que eles não sabem, e os humanos percebem. Os humanos têm obstáculos que não dificultam a vida dos animais, como raciocínio, lógica, compreensão. Enquanto que os animais têm a esplendidez daquilo que é direto e se dirige direto. (DM, p. 91-92)

No romance, a autora suprimiu o “às vezes” deixando apenas “via-se a profunda beleza” de tal forma, entendemos que o que era algo instável passa a ser algo efetivo.

Na crônica, Clarice diz que “a verdade do mundo é impalpável”, no romance essa expressão é substituída por “Esta energia é a maior verdade do mundo e é impalpável”, vemos, portanto, que o estado de graça, no romance, é caracterizado como uma energia, a construção é diferente da que aparece na crônica, mas há manutenção da sua acepção inicial.

Ela adiciona ainda uma nova informação, assim, além de “comum e humana e reconhecível” passa a ter também “olhos e ouvidos para ver e ouvir”. Há ainda um outro

acréscimo no texto na seguinte frase: “Pois tendo experimentado ganhar um corpo e uma alma e a terra e o céu”. Na crônica não havia o elemento “céu”, sendo assim, esse acréscimo adiciona um paralelismo entre as palavras, “corpo e alma” e “céu e terra”, de tal forma percebemos que a autora pensou nesses detalhes pequenos, que não tinha, talvez, observado na crônica, para acrescentar ao romance, tendo em vista que o leitor do romance está preparado para um texto mais complexo que o da crônica, e por isso, é preciso que se tenha um maior cuidado em sua composição.

Outra mudança ocorre na troca do verbo “querer” por “desejar”, que apesar de serem considerados sinônimos, temos no verbo desejar uma intensificação maior da vontade do que o verbo querer. Vale dizer ainda que a autora suprime uma expressão que estava presente na crônica, “só vem quando quer”, assim o texto do romance fica apenas com “só vinha espontaneamente”.

Prosseguindo:

O Deus sabia o que fazia: Lóri achava que estava certo o estado de graça não nos ser dado freqüentemente. Se fosse, talvez passássemos definitivamente para o "outro lado" da vida, que esse outro lado também era real mas ninguém nos entenderia jamais: perderíamos a linguagem em comum.

Também era bom que não viesse tantas vezes quantas queria: porque ela poderia se habituar à felicidade. Sim, porque em estado de graça se era muito feliz. E habituar-se à felicidade, seria um perigo social. Ficaríamos mais egoístas, porque as pessoas felizes o eram, menos sensíveis à dor humana, não sentiríamos a necessidade de procurar ajudar os que precisavam — tudo por termos na graça a compreensão e o resumo da vida.

Não, nem que dependesse de Lóri, ela não queria ter com muita freqüência o estado de graça. Seria como cair num vício, iria atraí-la como um vício, ela se tornaria contemplativa como os tomadores de ópio. E se aparecesse mais a miúdo, Lóri tinha certeza de que abusaria: passaria a querer viver permanentemente em graça. E isto representaria uma fuga imperdoável ao destino humano, que era feito de luta e sofrimento e perplexidade e alegrias. (UALP, 1998, p. 136-137)

Deus sabe o que faz: acho que está certo o estado de graça não nos ser dado frequentemente. Se fosse, talvez passássemos definitivamente para o outro lado da vida, que também é real mas ninguém nos entenderia jamais. Perderíamos a linguagem em comum.

Também é bom que não venha tantas vezes quanto eu queria. Porque eu poderia me habituar à felicidade – esqueci de dizer que em estado de graça se é muito feliz. Habituar-se à felicidade seria um perigo. Ficaríamos mais egoístas, porque as pessoas felizes o são,

menos sensíveis à dor humana, não sentiríamos a necessidade de procurar ajudar os que precisam – tudo por termos na graça a compensação e o resumo da vida.

Não, mesmo se dependesse de mim, eu não queria ter com muita frequência o estado de graça. Seria como cair num vício, iria me atrair como um vício, eu me tornaria contemplativa como os fumadores de ópio. E se aparecesse mais a miúdo, tenho certeza de que eu abusaria: passaria a querer viver permanentemente em graça. E isto representaria uma fuga imperdoável ao destino simplesmente humano, que é feito de luta e sofrimento e perplexidade e alegrias menores. (DM, 1999, p. 92)

Neste trecho, percebemos que no romance um artigo definido antecede o substantivo “Deus”, essa determinação acaba dando uma ideia de um deus específico, que de acordo com o contexto do romance, de retomada de outras histórias, poderia estar se remetendo ao personagem Ulisses.

Fora adicionado ainda, após o “outro lado da vida”, uma frase que realiza uma retomada “que esse outro lado da vida”, essa repetição é colocada no sentido de enfatizar a informação que se segue, de que esse também era real, mesmo que ninguém fosse capaz de entender. Ainda neste parágrafo, vemos que há uma alteração da pontuação, perde-se o ponto final e ganha-se os dois pontos, que traz uma ideia de explicação para o período anterior.

Há um acréscimo de informação por conta do contexto da obra: “habituar-se a felicidade, seria um perigo social”, uma vez que na crônica tinha-se apenas um “perigo”. A expressão “esqueci de dizer” é substituída por “Sim”, que ao invés de relembrar algo que esqueceu de dizer, realiza uma afirmação.

Além disso, a palavra “fumadores” é trocada por “tomadores”, e há mais duas supressões neste fragmento, a do termo “simplesmente” e do termo “menores”.

Também era bom que o estado de graça demorasse poucos momentos. Se durasse mais, ela bem sabia, ela que conhecia suas ambições quase infantis terminaria tentando entrar nos mistérios da Natureza. No que ela tentasse, aliás, tinha a certeza de que a graça desapareceria. Pois a graça era uma dádiva e, se nada exigia, se desvaneceria se passássemos a exigir dela uma resposta. Era preciso não esquecer que o estado de graça era apenas uma pequena abertura para o mundo que era uma espécie de paraíso — mas não era uma entrada nele, nem dava o direito de se comer dos frutos de seus pomares.

Lóri saiu do estado de graça com o rosto liso, os olhos abertos e pensativos e, embora não tivesse sorrído, era como se o corpo todo acabasse de sair de um sorriso suave. E saíra melhor criatura do que entrara. Havia experimentado alguma coisa que parecia redimir a condição humana,

embora ao mesmo tempo ficassem acentuados os estreitos limites dessa condição. E exatamente porque depois da graça a condição humana se revelava na sua pobreza implorante, aprendia-se a amar mais, a esperar mais. Passava-se a ter uma espécie de confiança no sofrimento e em seus caminhos tantas vezes intoleráveis.

Havia dias que eram tão áridos e desérticos que ela daria anos de sua vida em troca de uns minutos de graça. (UALP,1998, p. 137)

Também é bom que o estado de graça demore pouco. Se durasse muito, bem sei, eu que conheço minhas ambições quase infantis, eu terminaria tentando entrar nos mistérios da Natureza. No que eu tentasse, aliás, tenho a certeza de que a graça desapareceria. Pois ela é dádiva e, se nada exige, desvaneceria se passássemos a exigir dela uma resposta. É preciso não esquecer que o estado de graça é apenas uma pequena abertura para uma terra que é uma espécie de calmo paraíso, mas não é a entrada nele, nem dá o direito de se comer dos frutos de seus pomares.

Sai-se do estado de graça com o rosto liso, os olhos abertos e pensativos e, embora não se tenha sorrído, é como se o corpo todo viesse de um sorriso suave. E sai-se melhor criatura do que se entrou. Experimentou-se alguma coisa que parece redimir a condição humana, embora ao mesmo tempo fiquem acentuados os estreitos limites dessa condição. E exatamente porque depois da graça a condição humana se revela na sua pobreza implorante, aprende-se a amar mais, a perdoar mais, a esperar mais. Passa-se a ter uma espécie de confiança no sofrimento e em seus caminhos tantas vezes intoleráveis.

Há dias que são tão áridos e desérticos que eu daria anos de minha vida em troca de uns minutos de graça. (DM,1999, p. 92-93)

Para finalizar essa segunda parte, observamos que nesse fragmento, a autora escolhe por repetir a palavra “graça”: “Pois a graça era uma dádiva”, sendo que na crônica, por já ter sido citada, tinha sido utilizado o pronome “ela”. A expressão “para uma terra” foi substituída por “para o mundo”, dando ao texto do romance uma maior amplitude e determinação. Por fim, houve mais uma supressão: foi retirada a sentença “a perdoar mais”, pois para a conjuntura do romance, o perdão não faria sentido na narrativa.

- Parte 3 -

Daremos continuidade a nossa investigação observando agora os demais fragmentos que aparecem na obra. Nessa parte utilizarei como exemplo apenas sete fragmentos, o restante está indicado na tabela que segue em anexo. Até agora fizemos

um levantamento das ocorrências de auto citação no primeiro capítulo do romance, assim como de três capítulos que se utilizaram de crônicas inteiras para sua formação. Assim, nesta etapa, veremos as crônicas que estão soltas dentro do romance, e tentaremos observar como elas são adaptadas. Os fragmentos que utilizaremos agora são mais curtos que os trabalhados anteriormente.

Reparemos:

E era bom. "Não entender" era tão vasto que ultrapassava qualquer entender — entender era sempre limitado. Mas não-entender não tinha fronteiras e levava ao infinito, ao Deus. Não era um não-entender como um simples de espírito. O bom era ter uma inteligência e não entender. Era uma bênção estranha como a de ter loucura sem ser doida. Era um desinteresse manso em relação às coisas ditas do intelecto, uma doçura de estupidez.

Mas de vez em quando vinha a inquietação insuportável: queria entender o bastante para pelo menos ter mais consciência daquilo que ela não entendia. Embora no fundo não quisesse compreender. Sabia que aquilo era impossível e todas as vezes que pensara que se compreendia era por ter compreendido errado. Compreender era sempre um erro — preferia a largueza tão ampla e livre e sem erros que era não-entender. Era ruim, mas pelo menos se sabia que se estava em plena condição humana. No entanto às vezes adivinhava. Eram manchas cósmicas que substituíam entender. (UALP, 1998, p. 43-44)

Não entendo. Isso é tão vasto que ultrapassa qualquer entender. Entender é sempre limitado. Não entender pode não ter fronteiras. Sinto que sou muito mais completa quando não entendo. Não entender, do modo como falo, é um dom. Não entender, mas não como um simples de espírito. O bom é ser inteligente e não entender. É uma bênção estranha, como ter loucura sem ser doida. É um desinteresse manso, é uma doçura de burrice. Só que de vez em quando vem a inquietação: quero entender um pouco. Não demais: mas pelo menos entender o que não entendo. (DM, 1999, p. 172)

Neste caso temos uma pequena adição no início do parágrafo: “E era bom”. Depois, o que era duas frases na crônica se transforma em uma único período no romance. A autora acrescenta também uma conjunção adversativa, o “mas”, e o que era incerto “entender pode não ter fronteiras” passa a ser certo, além de ter recebido um acréscimo de informação: “entender não tinha fronteiras e levava ao infinito, ao Deus”. Há ainda um acréscimo: a inquietação transformasse em insuportável. É suprimido do texto o período “sinto que sou muito mais completa quando não entendo. Não entender, do modo como falo, é um dom”. E o vocábulo “burrice” é trocado por “estupidez”.

Vejamos o que acontece na próxima ocorrência:

Nunca um ser humano tinha estado mais perto de outro ser humano. E o prazer de Lóri era o de enfim abrir as mãos e deixar escorrer sem avareza o vazio-pleno que estava antes encarniçadamente prendendo-a. E de súbito o sobressalto de alegria: notava que estava abrindo as mãos e o coração mas que se podia fazer isso sem perigo! Eu não estou perdendo nada! Estou enfim me dando e o que me acontece quando eu estou me dando é que recebo, recebo. Cuidado, há o perigo do coração estar livre?

Percebeu, enquanto alisava de leve os cabelos escuros do homem, percebeu que nesse seu espriar-se é que estava o prazer ainda perigoso de ser. No entanto vinha uma segurança estranha também: vinha da certeza súbita de que sempre teria o que gastar e dar. Não havia pois mais avareza com seu vazio-pleno que era a sua alma, e gastá-lo em nome de um homem e de uma mulher. (UALP, p. 147)

O prazer é abrir as mãos e deixar escorrer se avareza o vazio-pleno que se estava encarniçadamente prendendo. E de súbito o sobressalto: ah, abri s mãos e o coração , não estou perdendo nada! E o susto: acorde, pois há o perigo do coração estar livre!

Até que se percebe que nesse espriar-se está o prazer muito perigoso de ser. Mas vem uma segurança estranha: sempre ter-se-á o que gastar. Não ter pois avareza com esse vazio pleno: gastá-lo. (D.M. p. 420)

Novamente temos uma repetição de um padrão: uma frase antecede o fragmento que foi copiado. Vemos um acréscimo de vocábulo “alegria” que caracteriza o “sobressalto”. Vemos que o trecho sofre muitas modificações na sua estrutura, na crônica se tinha uma interjeição e uma rápida afirmação, no romance essa ação passa a ser descrita nos detalhes da cena. O “susto” da crônica transforma-se em “cuidado” no romance. A pergunta se transforma em uma exclamação. Há diversas adições durante o trecho, ampliando, assim, o fragmento.

Essa sequência típica de modificações continua acontecendo, notemos:

Talvez por isso tudo é que ele se ajoelhou diante dela. E para Lóri foi muito bom. Sobretudo porque sabia que estava sendo bom para ele — era depois de grandes jornadas que um homem enfim compreendia que precisava se ajoelhar diante da mulher como diante da mãe. E para Lóri era bom porque a cabeça do homem ficava perto dos joelhos e perto de suas mãos, no seu regaço que era a sua parte mais quente. E ela pôde fazer o seu melhor gesto: nas mãos que estavam a um tempo frementes e firmes, pegar aquela cabeça cansada que era fruto dela e dele. Aquela cabeça de homem pertencia àquela mulher. (UALP, p. 147)

É bom. Sobretudo porque a mulher sabe que está sendo bom para ele: é depois de grandes jornadas e de grandes lutas que ele enfim compreende que precisa se ajoelhar diante da mulher. E, depois, é bom porque a cabeça do homem fica perto dos joelhos da mulher e perto de suas mãos, no seu colo, que é sua parte mais quente. E ela pode fazer o seu melhor gesto: nas mãos, que ficam um tempo frementes e firmes, pegar aquela cabeça cansada que é o fruto entre seu e dela. (DM, p. 420)

Outra vez temos uma frase que antecede o fragmento copiado. Há acréscimos que enfatizam a cena. Na crônica tínhamos apenas “diante da mulher, e no romance acrescenta-se “como diante da mãe”. O vocábulo “colo” é trocado por “regaço”, e também temos uma nova frase fechando o fragmento: “aquela cabeça de homem pertencia àquela mulher”, que conclui a ideia do fragmento com base no contexto da nova narrativa.

O próximo fragmento que vamos observar foge um pouco desse padrão anterior:

Antes não ia à praia por indolência e também porque lhe desagradava a multidão. Agora ia sem preguiça às cinco da manhã, quando o cheiro do mar ainda não usado a deixava tonta de alegria. Era a maresia, palavra feminina, mas para Lóri o cheiro maresia era masculino. Ia às cinco horas da manhã porque era a hora da grande solidão do mar. Às vezes passava pela calçada um homem passeando o seu cachorro, só isso. Como explicar que o mar era o seu berço materno mas que o cheiro era todo masculino? Talvez se tratasse da fusão perfeita. Além do que, de madrugada, as espumas pareciam mais brancas. (UALP, 1998, p. 86)

O mar de manhã

O mar. Tenho deixado de ir por indolência. E também por impaciência com o ritual necessário: barraca, areia colada por toda a pele. E mesmo não sei ir ao mar sem molhar os cabelos. E, chegando em casa, tem-se que tirar o sal.

Mas um dia vou falar do mar de um modo melhor. Aliás, acho que vou começar um pouquinho agora. Vou falar do cheiro do mar que às vezes me deixa tonta.

Tenho uma conhecida que mora na Zona Norte, o que não justifica nunca ter entrado no mar. Fiquei pasma quando me contou. E prometi que ela viria em casa para entrarmos no mar às seis horas da manhã. Por quê? Porque é a hora da grande solidão do mar. Como explicar que o mar é nosso berço materno mas que seu cheiro seja todo masculino; no entanto berço materno? Talvez se trate da fusão perfeita do masculino com o feminino. Às seis horas da manhã as espumas são mais brancas. (DM, 1999, p. 458)

Temos neste caso um texto que é praticamente todo modificado. O que permanece do anterior é como se fosse uma vaga lembrança. A suspeita do motivo e repete: esse era um texto extremamente pessoal que Clarice escreveu em primeira pessoa. Algumas informações são mantidas apesar da reescrita, neste caso, ter ocasionado muito mais alterações. Preserva-se a informação de que o o mar era um berço materno de cheiro masculino e que isso se tratava de uma fusão perfeita. O horário de seis horas vira, no romance, “na madrugada” e o que na crônica era uma afirmação: “as espumas são mais brancas” no texto do romance é alterado para “as espumas pareciam mais brancas”, gerando a ideia de ser um ponto de vista (olhar) da personagem e não uma certeza do narrador.

Como o exemplo anterior, o texto seguinte também foi totalmente modificado:

Para o mundo de perfumes, Lóri já acordara. Quando voltava da rua de noite, passava pela casa vizinha cheia de dama-da-noite, que lembrava o jasmim, só que mais forte. Ela aspirava o cheiro da dama-da-noite que era noturno. E o perfume parecia matá-la lentamente. Lutava contra, pois sentia que o perfume era mais forte do que ela, e que poderia de algum modo morrer dele. Agora é que ela notava tudo isso. Era uma iniciada no mundo. (UALP, p. 112)

Jasmim

Depois voltarei ao mar, sempre volto. Mas falei em perfume. Lembrei-me do jasmim. Jasmim é de noite. E me mata lentamente. Luto contra, desisto porque sinto que o perfume é mais forte do que eu, e morro. Quando acordo sou uma iniciada. (DM, p. 458)

Nesse fragmento a informação que estava ao final da crônica “quando acordo sou uma iniciada” é transposta diferente no romance: no início aparece “Lóri acordara” e ao final do trecho “era uma iniciada no mundo” O vocábulo “morro” da crônica é substituído por uma expressão mais longa “que poderia de algum modo morrer dele”. E novamente a mesma questão do fragmento anterior, o que na crônica era uma certeza “e me mata lentamente” no romance assume uma dúvida “parecia matá-la lentamente”.

Vejamos o próximo:

Já duas semanas haviam se passado e Lóri sentia às vezes uma saudade tão grande que era como uma fome. Só passaria quando ela comece a presença de Ulisses. Mas às vezes a saudade era tão profunda que a presença, calculava ela, seria pouco; ela queria absorver Ulisses todo. (UALP, p. 122)

Saudade

Saudade é um pouco como fome. Só passa quando se come a presença. Mas às vezes a saudade é tão profunda que a presença é pouco: quer-se absorver a outra pessoa toda. Essa vontade de um ser o outro para uma unificação inteira é um dos sentimentos mais urgentes que se tem na vida. (DM, p. 106)

Neste temos, ainda como repetição de um padrão, o acréscimo de uma frase no início do fragmento citado: “Já duas semanas haviam se passado e Lóri sentia às vezes”. Depois disso o texto se repete de forma muito semelhante que o da crônica. Há substituição de “a outra pessoa toda” pelo nome do personagem, e o acréscimo de “calculava ela” para dar coerência ao texto. Ainda o último período da crônica foi suprimido.

Atentemos para o próximo exemplo:

— Que é que eu faço? Não estou aguentando viver. A vida é tão curta e eu não

estou aguentando viver.

— Mas há muitas coisas, Lóri, que você ainda desconhece. E há um ponto em

que o desespero é uma luz e um amor.

— E depois?

— Depois vem a Natureza.

— Você está chamando a morte de Natureza.

— Não, Lóri, estou chamando a nós de Natureza.

— Será que todas as vidas foram isso?

— Não sei, Lóri.

(UALP, 1998, p. 130-131)

O processo

— Que é que eu faço? Não estou aguentando viver. A vida é tão curta e eu não estou aguentando viver.

— Não sei. Eu sinto o mesmo. Mas há coisas, há muitas coisas. Há um ponto em que o desespero é uma luz, e um amor.

— E depois?

— Depois vem a Natureza.

— Você está chamando a morte de natureza?

— Não. Estou chamando a natureza de Natureza.

— Será que todas as vidas foram isso?

— Acho que sim

(DM, 1999, p. 26-27)

Agora temos um diálogo que é pouco alterado, mas que as alterações modificam seu sentido original. Há algumas pequenas adaptações para acrescentar o vocativo “Lóri” no diálogo. O termo “natureza” é substituído por “nós” e o termo “natureza” que na crônica era grafado com letra minúscula, passa a inciar no romance com letra maiúscula, para personificar a palavra. Há ainda a supressão de “Não sei. Eu sinto o mesmo” e a fala final da crônica “Acho que sim” transforma-se em “Não sei, Lóri”.

Por fim, o próximo exemplo mostra um texto que fora praticamente intocado:

Ela vira uma Coisa. Eram dez horas da noite na praça Tiradentes e o táxi corria. Então ela viu uma rua que nunca mais iria esquecer. Nem sequer pretendia descrevê-la: aquela rua era sua. Só podia dizer que estava vazia e eram dez horas da noite. Nada mais. Fora porém germinada. (UALP, 1998, p. 141)

Uma coisa

Eu vi uma coisa. Coisa mesmo. Eram dez horas da noite na praça Tiradentes e o táxi corria. Então eu vi uma rua que nunca mais vou esquecer. Não vou descrevê-la: ela é minha. Só posso dizer que estava vazia e eram dez horas da noite. Nada mais. Fui porém germinada. (DM, 1999, p. 51)

Temos apenas uma adição que causa uma ênfase no texto “Coisa mesmo”, no entanto, o restante do texto se mantém como o texto da crônica.

– Parte 4 –

Tendo observado como se deram as alterações no texto do romance, é possível tirar algumas conclusões:

Na parte um, constatamos que todo o primeiro capítulo foi construído a partir de fragmentos superpostos, como se fossem blocos. Na parte dois, vimos que três crônicas se transformaram em capítulos inteiros, o que tornou mais clara a percepção desses casos. Na terceira parte vimos que a autora utilizou-se de três níveis de alterações: 1) textos bastante alterados, mas com manutenção do sentido 2) textos bastante alterados

que praticamente não mantém informações do texto anterior, e 3) textos pouquíssimos alterados.

Notamos, ainda, que a autora seguiu alguns padrões durante o processo de escritura. Temos, em quase todos os casos, sentenças que antecedem o fragmento copiado, com a finalidade de mascarar o processo. Observamos também que os textos que foram originalmente escritos em primeira pessoa, ao serem transportados para o romance, sofrem mais modificações do que o restante dos textos.

Por meio dessas investigações, vimos que Lispector realiza uma paródia da própria obra, como disse Vilma Arêas (2005), “crônicas e romances, livros ou capítulos funcionam como vasos comunicantes, os textos fluem do jornal para o livro e vice-versa, são repetidos nos livros e repetidos no jornal” (Arêas, 2005, p. 39).

De acordo com Affonso Romano Sant'Ana (2003), em *Paródia, paráfrase e cia*, esse processo de reescrita do texto é um recurso comum a modernidade, e que é definido por um jogo intertextual.

Vimos que no caso dessa obra de Lispector, além da intertextualidade, que será trabalhada no próximo capítulo, temos a intratextualidade ou autotextualidade, pois a autora realiza uma reescritura da própria obra, como pudemos comprovar.

Capítulo 2

Um romance de reencenações

O que eu quero contar é tão delicado quanto a própria vida. E eu queria poder usar a delicadeza que também tenho em mim, ao lado da grossura de camponesa que é o que me salva. (DM, 1999, p. 113)

De acordo com Guimarães (2009), “o romance moderno encontra na mitologia e na tradição antiga a porta para o diálogo entre os novos valores e novos símbolos erguidos por esse mesmo mundo moderno.” (Guimarães, 2009, p. 104). Assim, com base na constatação de que o romance descreve o mundo moderno a partir de modelos da antiguidade, trazendo uma nova significação para estas histórias, é que tentaremos interpretar *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres*.

Entendemos que o conceito de intertextualidade designa um conjunto de relações implícitas ou explícitas que um ou vários textos mantêm com outros textos. E, segundo Barthes (1973), em um conceito mais ampliado, podemos considerar que todo texto é um intertexto, uma vez que outros textos estão presentes nele em diferentes níveis, podendo ser reconhecíveis ou não.

Vimos no capítulo anterior que Clarice se vale da reescrita dos próprios textos para a criação desse romance, ao realizar essa retomada de apropriação de seus próprios textos, que chamamos, conforme Sant’anna, de intratextualidade ou autotextualidade, ela renova o seu ato criador. De tal modo, este capítulo buscará, por outra vertente, demonstrar que ela se utiliza também de outro tipo de apropriação, por meio de diversos intertextos, realizando, assim, uma reencenação e uma ressignificação de histórias universais.

Limitaremos, para essa análise, a uma abordagem apenas dos mitos que são relacionados à água, uma vez que esse é o fio condutor do romance e que circunda toda a obra. Primeiramente observaremos como esse elemento aparece durante a narrativa, e depois falaremos, separadamente, de cada um dos personagens para relacioná-los aos seus respectivos intertextos.

2.1. Um mergulho no romance – a água como fio condutor do romance

Vimos que o romance *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres* traz, sob plano de fundo de um relacionamento amoroso, diversos questionamentos existenciais, com a trajetória do autoconhecimento da personagem Lóri que, com auxílio de Ulisses, realiza um mergulho interior em busca do encontro com seu verdadeiro eu, sem mascaramentos.

Logo no início do texto, vemos que ela está submersa em uma grande confusão mental. Ela relembra sobre algo que Ulisses lhe dissera: “queria que ela, ao lhe perguntarem seu nome, não respondesse “Lóri”, mas que pudesse responder “meu nome é eu”, pois teu nome, dissera ele, é um eu” (UALP, 1998, p. 13).

Assim, é pela busca desse questionamento que a narrativa flui. No desfecho, ela encontra a resposta: “Você tinha me dito que, quando me perguntassem meu nome eu não dissesse Lóri, mas “Eu”. Pois agora eu me chamo eu.” (UALP, 1998, p. 151). Percebe-se que esse questionamento levantado no começo na narrativa é solucionado ao final. O próprio texto, quanto sua estrutura, demonstra essa configuração cíclica, iniciando com uma vírgula e terminando com dois pontos. E ciclos relembram algo que flui, como a água.

A água é um elemento que envolve toda a narrativa de *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres*, do início ao fim, seja por meio da chuva, na piscina, ou nas águas do mar. Os personagens principais não deixam escapar, pelos próprios nomes, a importância que a água possui nessa narrativa. Ele, Ulisses, que retoma o navegante, o herói homérico. Ela, Lóri, cujo nome completo remete a uma sereia da mitologia nórdica. Assim, com a água perpassando pela narrativa, notaremos que esse romance retoma mitos antigos, cujas histórias são próprias desse ambiente, reencenando-os, ora no sentido original, ora no sentido inverso.

A água, como elemento simbólico, representa um ponto de partida para o surgimento da vida, sendo, portanto, símbolo da gênese, da origem de tudo, do nascimento, ou do renascimento. Tanto que, ao observar os vários mitos existentes é presumível entender esse seu papel de representar ou nascimento ou renascimento. Está presente nos banhos de batismo de diversas crenças pelo mundo. Entrar na água pode representar também um mergulho no inconsciente. Representa, além disso, as emoções.

Observamos que na completude do romance ela reflete o interior de Lóri: “Vou vos dizer a verdade: por ódio seco, quero é isso mesmo, e que não chova”, e adiante “No céu nu e absolutamente azul nenhuma nuvem de amor que chore” (UALP, 1998, p.

24). Lóri sente que a mudança virá e assim “antes da chuva cair, o diamante dos olhos se liquefaz em duas lágrimas. E enfim o céu se abranda.” (UALP, 1998, p. 25).

Esse elemento transcorre por toda a narrativa, a exemplo disso, no encontro de Lóri e Ulisses na beira da piscina, temos a descoberta da percepção de Lóri de “estar sendo”: “ambos sabiam que esse era um grande passo dado na aprendizagem. E não havia perigo de gastar esse sentimento com medo de perdê-lo, porque ser era infinito, de um infinito de ondas do mar” (UALP, 1998, p. 72)

Está presente também o ritual de entrada no mar, como símbolo da fecundidade, e de mais uma etapa de aprendizagem cumprida. A água figura dois opostos, na piscina e no mar:

Como eles haviam estado na piscina e lá, não somente soubera ver pela primeira vez a mutação feérica e ao mesmo tempo opaca do sol, como sentira o mundo, então viria a experimentar o mundo sozinha e ver como era. Mas dessa vez não na piscina, onde encontraria gente, mas no mar, em hora que ninguém aparecia. (UALP, 1998, p. 76)

Assim, Lóri realiza o ritual, ela se sentia liberta, por conta da exiguidade do seu corpo no mar. Ela cumpriu, ali, uma coragem, pois “a coragem de Lóri é a de não se conhecendo, no entanto prosseguir, e agir sem se conhecer exige coragem.” (UALP, 1998, p. 79). Nesse ritual Lóri realizou “um perigo tão antigo quanto o ser humano” (UALP, 1998, p. 81).

De acordo com o *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, o mar simboliza a dinâmica da vida. Um lugar de renascimentos e transformações. Simboliza um estado transitório entre as possibilidades, simboliza o mundo e o coração humano, enquanto lugar das paixões. E relembando a filosofia heraclitiana, temos a ideia de água como um elemento transitório, as pessoas que banham em um rio não são as mesmas e nem o rio é o mesmo, há uma constante transformação.

O narrador compara o prazer que Lóri não encontrara com água seca: “Porque nela a busca do prazer tinha sido água ruim: colava a boca e sentia a bica enferrujada, de onde escorriam dois ou três pingos de água amornada, era água seca” (UALP, 1998, p. 106)

Outro momento que a água aparece é antecedendo o encontro sexual entre Lóri e Ulisses. Na madrugada, Lóri acorda para beber um copo de água, sai na varanda e percebe que irá chover. Ela continua parada, pensando em quem ela era, e então começa o temporal. “Ela e a chuva estavam ocupadas em fluir com violência”, “Ela era a chuva” “e de súbito, mas sem sobressalto, sentiu a vontade extrema de dar essa noite tão secreta a alguém. E esse alguém era Ulisses.” (UALP, 1998, p. 145.). Então Lóri saiu, de pijamas e cara limpa, até a casa de Ulisses, cumprindo assim sua última etapa de aprendizagem.

O signo da água é, sem dúvidas, o elemento mais importante da obra. Ora na chuva, ora na piscina, ora no mar, representa a transformação e a renovação, que não se limita à trajetória da personagem, mas também representa o curso da escrita de Lispector.

2.1.1 Ulisses: a inversão do mito

Ulisses da obra clariceana retoma o herói da Odisséia, de Homero. Especificamente o canto doze, em que o Ulisses épico resiste ao canto das sereias, tapando os ouvidos dos seus marinheiros e amarrando-se no mastro da embarcação. Esse é um mito conhecido universalmente, e ao escrever o romance, Lispector realiza essa retomada por meio da inversão.

Ulisses de Homero, ao se lançar na viagem pelo mar, segue seu destino, sendo que os dez anos de seu retorno a Ilha de Ítaca são compostos por diversas aventuras. O símbolo de “ser lançado na água” nos remete a ideia de ser “lançado a seu destino”. Mas, ao invés de ser lançado a uma viagem, o Ulisses de Clarice é quem impulsiona o lançamento de Lóri a uma viagem interior, pela busca de si. Assim, ao contrário do herói homérico, ele não realiza nenhuma viagem, mas espera pela jornada interior realizada pela protagonista feminina: “e não era porque ele esperava por ela, pois muitas vezes Lóri, contando com a já insultuosa paciência de Ulisses, faltava sem avisar nada” (UALP, 1998, p. 18).

Essa espera, que Ulisses exigia, causava revolta na protagonista:

“Em súbita revolta ela não quis aprender o que ele pacientemente parecia querer ensinar e ela mesma aprender – revoltava-se sobretudo porque aquela não era para ela época de “meditação” que de súbito

parecia ridícula: estava vibrando em puro desejo como lhe acontecia antes e depois da menstruação.” (UALP, p. 16)

E tão diferente da história épica, Ulisses clariceano não só resiste e espera pela protagonista, como também deseja seduzi-la: “Não, não me olhe com esses olhos culpados. Em primeiro lugar, quem seduz você sou eu. Sei, sei que você se enfeita para mim, mas isso é porque eu seduzo você” (UALP, p. 98)

Mas, apesar de realizar uma inversão do mito, Clarice mantém algumas características originais. Assim como o herói grego, ele também resiste aos encantos da sereia Lóri. Tanto que os seus encontros eram sempre castos, e a relação só foi consumada quando Lóri conseguiu encontrar a resposta que tanto procurara.

O ensinamento que Ulisses passa para Lóri é o da espera, e ele também realiza essa espera, amarrando-se ao mastro, que era a sua consciência, e resistindo aos seus encantos, até que ela esteja preparada. A autora inverte um dos mitos mais conhecidos da humanidade: ele ao invés de realizar a viagem, espera e ao invés de ser seduzido, seduz.

2.1.2. Lóri: sereia, deusa e esposa

Antecedendo o romance, temos uma frase solta que nos relembra um subtítulo: A origem da Primavera ou A Morte Necessária em Pleno Dia. Essas duas alternativas fazem um paralelo com o título e nos faz refletir em algumas coisas antes de iniciarmos a leitura. Tanto a origem quanto a morte em pleno dia nos fazem pensar em uma renovação, seja pela passagem de uma estação ou pelo renascimento.

Vimos que Lóri deixa-se ser seduzida por Ulisses. Mas assim como ele espera que ela realize o seu mergulho interior, ela também espera pelo encontro entre os dois: “Estava à espera. Com os sentidos aguçados pelo mundo que cercava como se entrasse nas terras desconhecidas de Vênus” (UALP, 1998, p. 30).

A deusa Vênus representa a beleza feminina e o amor, e Lóri é explicitamente relacionada a ela. Ao alcançar “A vitória translúcida” “tão leve e promissora como o prazer pré-sexual” Lóri diz estar “habitando à Terra, à Lua, ao Sol, e estranhamente a Marte sobretudo”, de tal forma, vemos que ao colocar todos esses astros com letra maiúscula, Clarice personifica-os. Marte, a quem ela estranhamente está se habituando,

representa o astro que governa a vida e a morte, o fogo dos desejos, o dinamismo e a agressividade. Pelos conhecimentos dos mitos antigos, sabemos que Vênus, apesar de casada com Vulcano, mantinha uma relação adúltera com Marte.

Vênus nasceu das espumas do mar. E o momento do ritual de entrada no mar, que Lóri realiza, faz recordar dessa versão mais popular do mito do nascimento da deusa. De acordo com o mito, seu nascimento teria ocorrido por consequência da castração de Urano, cujos órgãos sexuais foram atirados ao mar, e da espuma surgida, por causa do esperma, teria a originado. Assim, do mesmo modo que Vênus nasceu, Lóri renasce, das águas do mar, “já é antiga no ritual retomado a milênios. Abaixa a cabeça dentro do brilho do mar (...) E era isso que estava lhe faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem” (UALP, 1998, p. 79-80).

E retomando as figuras da mitologia, é possível associá-la ainda à Penélope, esposa de Ulisses, que tece fios esperando o retorno do marido. Lóri, apesar de ser quem realiza a viagem interior, também tece fios pacientemente: “não vira mais Ulisses, nem ele lhe telefonara. Há uma semana que ela bordava uma toalha de mesa, e com as mãos ocupadas e destras conseguia passar os longos dias das férias escolares. Bordava, bordava.” (UALP, 1998, p. 63).

Para finalizarmos, Lóri é associada explicitamente à sereia da mitologia nórdica. Ulisses é quem explica a Lóri o significado de seu nome e lamenta que ela use somente o apelido. Ele explica que “Loreley é o nome de um personagem lendário do folclore alemão, cantado num belíssimo poema por Heine. A lenda diz que Loreley seduzia os pescadores com seus cânticos e eles terminavam morrendo no fundo do mar.” Mas Lóri pouco falava, e quem a seduzia era Ulisses: “sei que você se enfeita para mim, mas isso é porque eu seduzo você” (UALP, 1998, p. 98)

Considerações finais

Tentamos demonstrar, neste trabalho, como se deu o processo de escrita do romance *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres* por dois diferentes olhares que se convergem.

No primeiro capítulo, realizamos uma tentativa de traçar o percurso de criação do romance, que se deu por meio de fragmentos de crônicas publicadas no *Jornal do Brasil*. Sabendo que o texto literário é construído de forma progressiva, constatamos que o romance foi trabalhado ao modo de uma colcha de retalhos, onde fragmentos foram selecionados, recortados, encaixados, com acréscimos ou não, e costurados. De tal forma, Clarice realiza o papel de Penélope na escritura, que tece o romance, numa atividade de montagem e desmontagem dos textos.

Assim, por meio do nosso dossiê da gênese, foi possível identificar diversas ocorrências de fragmentos de crônicas no texto. Nesse processo, tentamos nos adaptar a crítica genética, procurando encontrar padrões e explicações desse ato criativo. Vale ressaltar que nosso objetivo não era encontrar uma verdade sobre como se deu esse processo, mas, sim, propor uma possibilidade.

No segundo capítulo, realizamos uma análise dos intertextos que estão presentes no romance. Limitamos-nos aos intertextos relacionados ao signo da água. Vimos que a autora realizou uma reencenação dessas histórias, readaptando-as e ressignificando-as.

Em síntese, Lispector realiza um duplo jogo nesse romance. Ela tece a escritura de forma que os fragmentos assumam um novo sentido na completude do romance. Ao realizar essa reescrita e essa readaptação, ela traz o signo da água como um fio condutor que liga não só os fragmentos da escritura, mas como um elemento que conduz os personagens da narrativa, que estão intrinsecamente ligados a este elemento simbólico.

Bibliografia

- ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- BIASI, Pierre-Marc. **A genética dos textos**. Trad. Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Dicionário de análise do discurso**. Patrick Charaudeau & Dominique Maingueneau; coordenação e tradução Fabiana Komesu. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Coordenação Carlos Sussekind, Tradução Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- DUMITH, Denise Carvalho. **O mito de Penélope e sua retomada na Literatura Brasileira: Clarice Lispector e Nélide Piñon**. [tese de doutorado] Porto Alegre: 2012.
- FERREIRA, Teresa Cristina Montero. **Correspondências**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- FRONCKOWIAK, Ângela. **O ato de narrar em A paixão segundo GH**. In: Clarice Lispector: A narração do indizível. Porto Alegre: Artes e Ofícios EDIPUCRS, 1998.
- GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. **Clarice Lispector e a deriva dos continentes: da descoberta do mundo à encenação da escrita**. [tese de doutorado] Rio de Janeiro: 2009.
- KADOTA, Neiva Pitta. **A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- LEITÃO, Eliane Vasconcellos. **Inventário do arquivo Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MARTENDAL, Adriano. **A escrita no limiar do sentido**. São Paulo: Escuta, 2007.

NUNES, Benedito. **Destroços da Introspecção**. In: Clarice Lispector: A narração do indizível. Porto Alegre: Artes e Ofícios EDIPUCRS, 1998.

_____. **O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1989.

PINO, Claudia Amigo; ZULAR, Roberto. **Escrever sobre escrever: uma introdução crítica à crítica genética**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector**. 3º Ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

SALLES, Cecilia Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. 3. Ed. Revista. São Paulo: EDUC, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 2003.

VIANNA, Lúcia Helena. **O figurativo Inominável: Os quadros de Clarice (ou restos de ficção)**. In: Clarice Lispector: A narração do indizível. Porto Alegre: Artes e Ofícios EDIPUCRS, 1998.

ZULAR, Roberto (org.). **Criação em processo: ensaios de crítica genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Anexo

Tabela de ocorrências

	Romance: Uma aprendizagem ou livro dos prazeres	Crônica: A descoberta do mundo
1	p. 13	O terremoto – p. 154
2	p. 14	Faz de conta – p. 144
3	p. 15	Os recursos de um ser primitivo - p.254
4	p.16	O ritual – p. 154
5	p. 18	A perfeição – p. 155
6	p.19	A surpresa - p.23
7	p. 22	Calor humano - p.67
8	p.43	Não entender - p. 172
9	p. 56	Prece por um padre - p. 32
10	p. 61	Temas que morrem - p. 196
11	p. 71	Anonimato - p. 75
12	p. 78	O ritual – trecho – p. 470
13	p. 82	A bravata- p. 146
14	P. 86	Persona - p. 80
15	p. 105	A volta ao natural – trecho p. 99
16	p. 112	O milagre das folhas - p. 165
17	p. 112	O mar de manhã - p. 458
18	p. 112	Jasmim - p. 458
19	p. 122	Saudade - p. 106
20	p. 124	Uma experiência - p. 112
21	p. 128	Se eu fosse eu - p. 156

22	p. 131	O processo - p. 26
23	p. 134	Estado de graça – trecho p. 91
24	p. 141	Uma coisa - p. 51
25	p. 144	A alegria mansa – trecho - p. 98
26	p. 147	Homem se ajoelhar - p. 419
27	p. 147	Dar-se enfim - p. 420
28	p. 158	O presente - p. 418